L'ART SACRÉ

Revue mensuelle



Il a planté sa tente parmi nous

Le problème des églises économiques

11-12

Juillet - Août 1958



Grange près de Rochefort-en-Terre (Morbihan).

Nous retrouvons généralement dans le passé un accord foncier entre la maison des hommes et celle qu'ils ont bâti pour Dieu.

Voici la demeure de Dieu avec les hommes. Il aura sa demeure avec eux; ils seront son peuple et lui, Dieu-avec-eux, sera leur Dieu.

Il me montra la Cité sainte... De temple je n'en vis point en elle; c'est que le Seigneur, le Dieu Maître-de-tout, est son temple, ainsi que l'Agneau. Elle peut se passer de l'éclat du soleil et de celui de la lune, car la gloire de Dieu l'a illuminée, et l'Agneau lui tient lieu de flambeau.

APOCALYPSE 21, 3 *et* 22.



Église de Murlin (Nièvre)

LE Verbe qui habite parmi les hommes, la demeure de Dieu avec les hommes; pour traduire ces réalités, saint Jean utilise le terme qui évoque la vie commune sous la tente des nomades au désert. La maison de Dieu sur terre n'est plus une lourde construction de pierre. C'est la tente, abri léger auquel on ne s'attache pas, sur lequel on ne fonde pas sa force et sa sécurité. Le vrai temple, c'est maintenant le Corps du Christ. Mais le mystère du Christ n'est pas limité à sa personne, il se réalise aussi en nous. Le propos de Dieu est de faire de nous « un temple spirituel et vivant où il n'habite pas seulement mais auquel il se communique. » (1)

(1) R. P. Congar « *Le Mystère du Temple* »

Il ne faut jamais perdre de vue ces perspectives lorsque nous essayons de déterminer le visage que les architectes et les techniques d'aujourd'hui peuvent donner à nos églises. Cela légitime les solutions d'urgence puisque ce qui compte avant tout ce sont les âmes et non les apparences matérielles d'un édifice. Cela se justifie mieux encore si quelque chose de la gloire de Dieu qui illumine la Jérusalem céleste rejaillit sur ces pauvres demeures terrestres.

Notre première recherche a donc porté sur les chapelles de secours dont nous avons donné des exemples dans le cahier précédent. Ces réalisations répondent certainement à un besoin actuel. Elles ne représentent certes pas l'église idéale. Mais c'est beaucoup de pouvoir donner à ces abris provisoires la pureté et la dignité qui conviennent à la maison de Dieu la plus humble.

Cet effort à peine esquissé, voici les objections venir en foule. Certes on peut espérer obtenir des chapelles de secours qui, bien que bon marché, aient une certaine noblesse. Cependant les structures y sont étudiées davantage en fonction du prix de revient que de la vie liturgique. Celle-ci doit s'adapter au mieux à des plans qui n'ont pas été d'abord conçus pour elle. L'organisme sacramentel est réparti non d'après sa signification et ses nécessités, mais selon les possibilités.

Il était naturel de se demander si pour une dépense à peine plus importante il ne serait pas possible de construire des églises où le plan serait d'abord étudié pour servir la fonction liturgique et sacramentelle. Les exemples que nous donnons dans ce cahier s'efforcent de répondre à cette question.

A Pontarlier, Rainer Senn est en train de construire, pour 15 millions, une église de 450 places qui n'est pas seulement un abri provisoire mais bien un lieu de culte parfaitement cohérent et organiquement structuré. De plus cet édifice exprimera avec bonheur, dans sa simplicité et sa justesse, le visage d'une communauté chrétienne d'aujourd'hui.

Pour une assemblée plus importante, 700 places, Joseph Belmont a conçu pour l'église d'Aussillon-Plaine à Mazamet une construction toute de légèreté et de finesse. Sur un plan en partie imposé (les fondations existaient déjà) il a su articuler un organisme cultuel vivant et pratique. L'intelligence et la sensibilité révélées par ce projet évoquent bien le dépouillement raffiné de l'architecture du Japon où Belmont a travaillé trois ans.

Dans le domaine des études, Rainer Senn et Edouard Albert nous proposent des œuvres non seulement très attachantes en elles-mêmes mais encore susceptibles d'ouvrir tout un domaine de recherches. Avec des expressions différentes mais dans un même esprit de rigueur technique et de sensibilité poétique, ces deux architectes ont imaginé des édifices d'une étonnante souplesse d'utilisation. Des cloisons mobiles ou des tentures permettent d'unifier

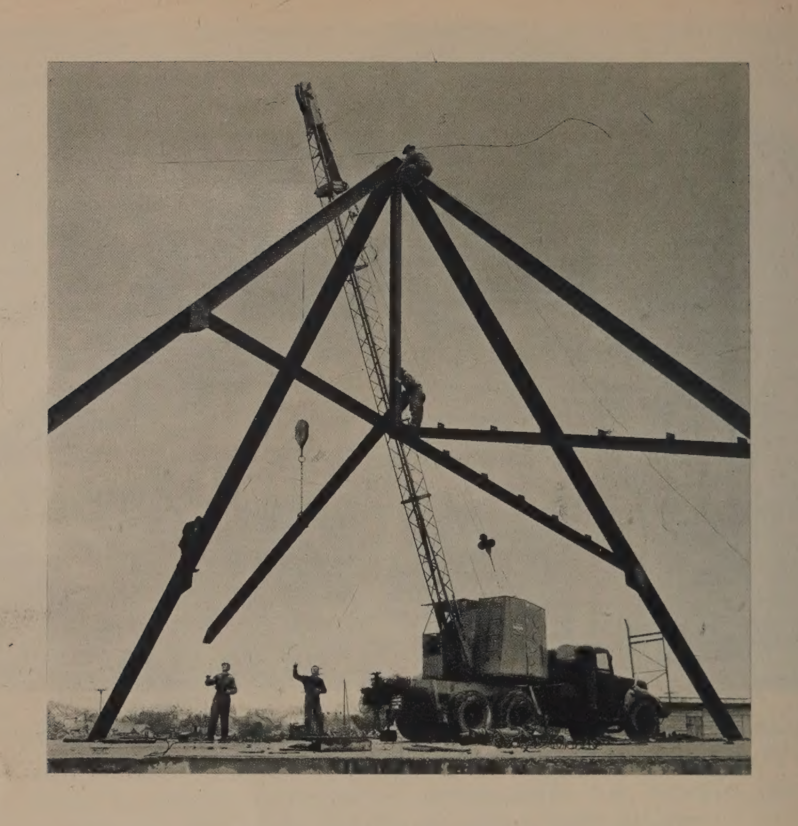


Classes construites par Jean Prouvé à Villejuif.

Alors que nos enfants vivent dans ces classes et logeront de plus en plus dans des maisons semblables, l'église doit leur rester familière.

ou de diversifier à volonté les volumes annexes sans toucher à l'unité de l'église fortement centrée sur l'autel. On a beaucoup parlé d'églises extensibles. Il semble que nous en avons là les premières prémices.

Comment parler de la qualité spirituelle de ces diverses réalisations? Il est vain d'essayer de l'expliquer à ceux qui ne la perçoivent pas. La pauvreté qui a donné naissance à ces églises n'est pas un abaissement, une soumission à des contingences sordides. C'est la délivrance de tous les faux-semblants et la plénitude d'un chant très pur. Dans leur dépouillement ces œuvres possèdent le luxe le plus rare, l'accord parfait des choses justes où rien ne manque et où il n'est rien de superflu.

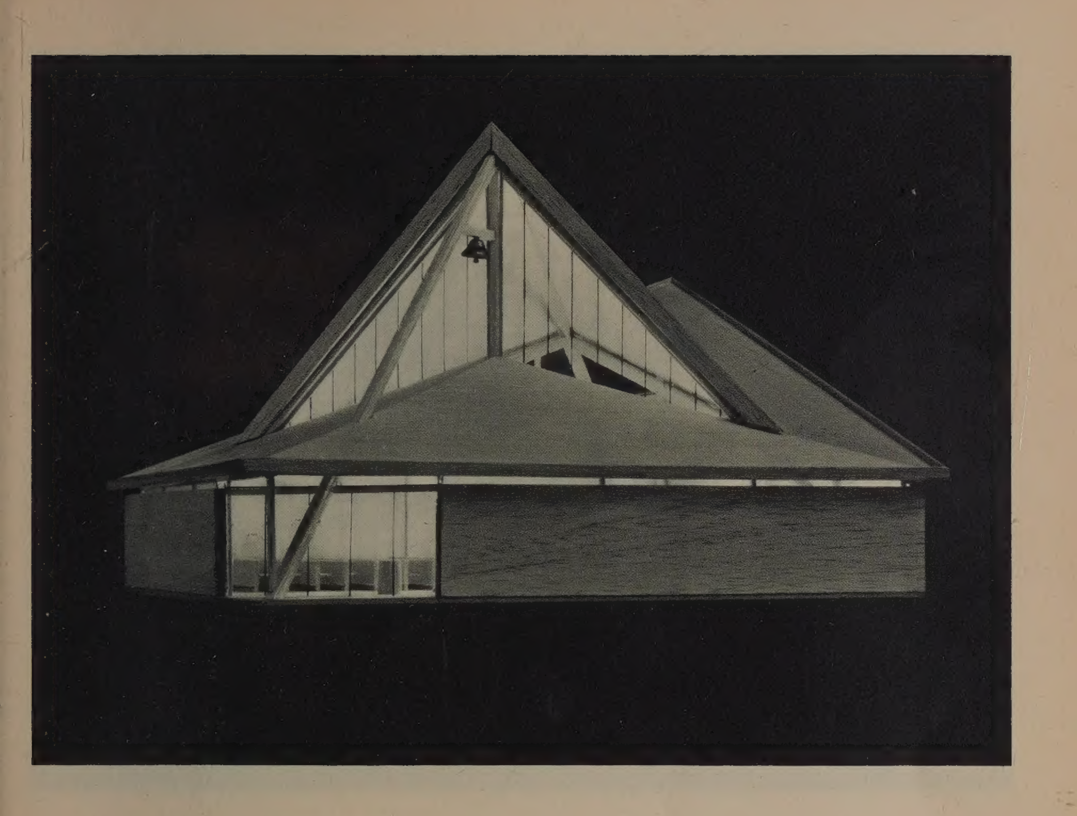


LES RECHERCHES DE RAINER SENN

Rainer Senn est un tout jeune architecte suisse que nous avons connu grâce à sa petite chapelle des chiffonniers de Saint-André de Nice (1). Réaliser, avec deux aides, en quinze jours et pour 60.000 francs, une œuvre si parfaitement adaptée à sa destination et d'une si charmante poésie était déjà une sérieuse référence.

Les recherches commencées avec cette chapelle viennent d'aboutir avec l'église Notre-Dame qui se construit à Pontarlier. C'est toujours la même idée directrice. Un plan carré qui favorise le rassemblement de la communauté chrétienne. Quatre poutres de soutènement qui trouvent leur assise au sol et portent le toit ce qui permet une construction légère, facile et économique. La répartition de la lumière est très étudiée afin de mettre en valeur l'autel et le sanctuaire.

(1) A.S. n° 5-6 janvier-février 1957.

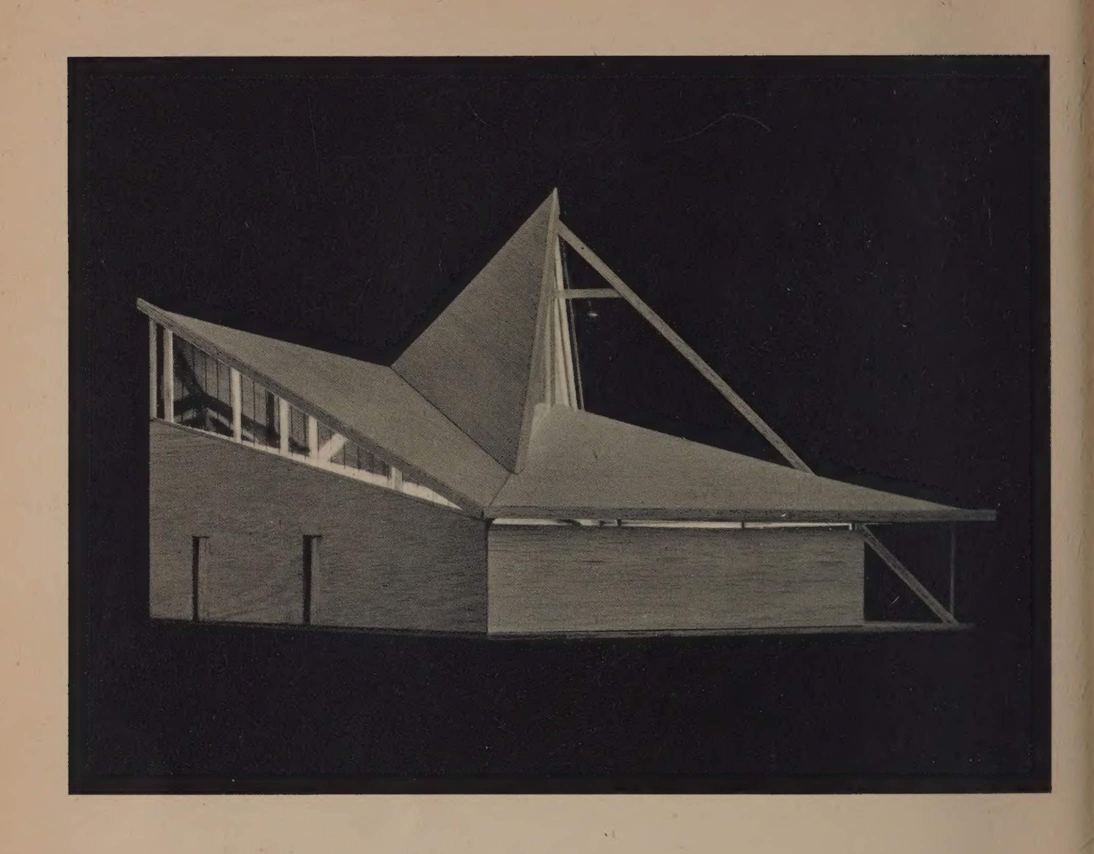


L'architecte voudrait obtenir une structure plus simple encore, avec seulement trois points d'appui. Mais il estime que ses études en ce sens ne sont pas suffisamment au point pour être publiées.

Cependant ce procédé de construction semble limité, pour l'instant, aux églises moyennes dont la capacité ne dépasse guère 500 places. C'est pourquoi Rainer Senn a été amené à chercher une autre solution pour son projet d'église de 800 places.

Son point de départ n'est plus une structure unique mais un élément de base, un carré de 8 × 8 m., répété un certain nombre de fois, un peu à la manière japonaise. Ce procédé paraît apporter la première réponse heureuse au problème de l'église à volume extensible. On peut en effet modifier facilement, selon les besoins, l'espace donné ainsi que le montre le plan proposé. Mais on pourrait aussi concevoir une église susceptible de s'agrandir par la suite selon la même méthode.

Nous sommes particulièrement heureux de présenter ces recherches dont la démarche et les principes nous paraissent exemplaires. Ces œuvres s'efforcent de servir la liturgie au moyen de structures simples. Leur pureté, la justesse de leurs proportions les revêt de noblesse et de grandeur. Nous souhaitons que se lève sur notre terre de France une moisson d'églises de cette qualité et de cette finesse.



Mes divers projets d'églises sont basés sur la même idée fondamentale. L'église est le lieu où se rassemblent les hommes qui croient à Dieu, où se forme une communauté ayant un centre commun.

Ce qui me préoccupe, c'est l'assemblée orientée vers le centre. D'une part, je l'ai mise en évidence dans le plan par l'ordonnance centrale des bancs, d'autre part, je mets en valeur le centre, spatialement et par l'éclairage.

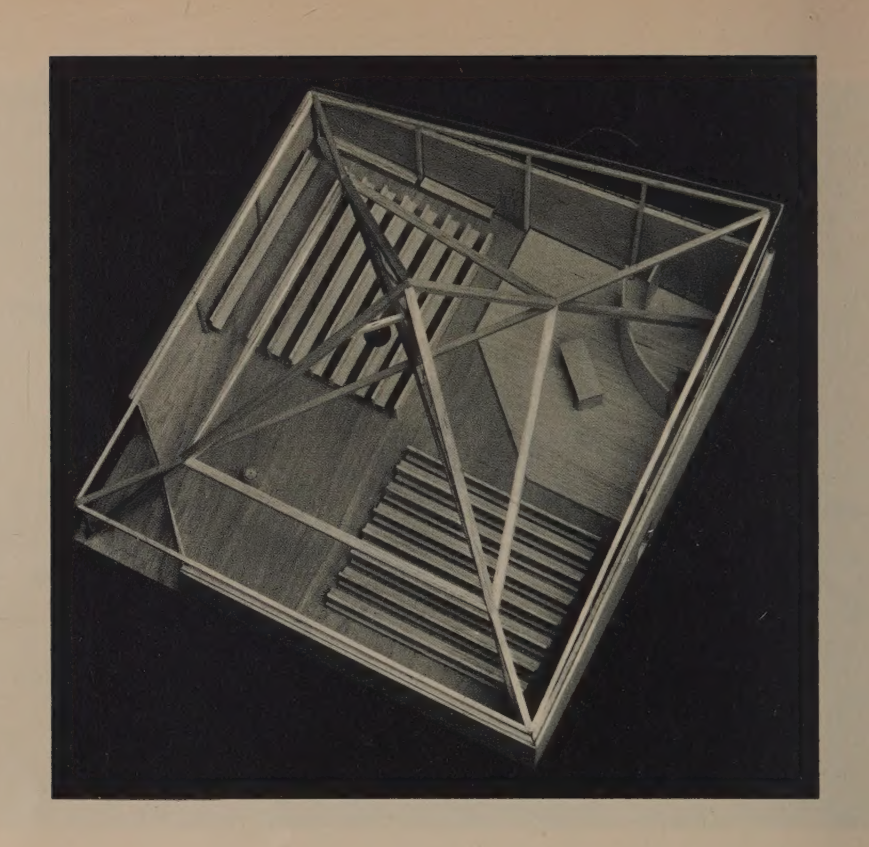
RAINER SENN.



Notre-Dame de Pontarlier

Dans le projet de la chapelle pour Pontarlier je me suis proposé la tâche d'éclairer l'autel nettement d'en haut et de construire en même temps le bâtiment de telle sorte que la cloche puisse y être suspendue, afin de faire l'économie d'un clocher.

Ce premier projet envisageait une dimension plus petite et une construction en bois. J'ai dû agrandir le bâtiment et il est, pour cette raison, construit en acier. Les quatre supports principaux s'élèvent, en forme de pyramide, sur le carré de 18 m.



Toute la construction de support se trouve à l'intérieur. Les murs l'entourent comme un revêtement. Le toit s'appuie sur la pyramide et les piliers posés derrière le mur. La séparation de la construction du support et du revêtement est rendue apparente par la rangée de fenêtres faisant le tour entre murs et toit.

Le plafond est en bois de sapin, les murs en maçonnerie badigeonnée, la toiture en cuivre.

Les salles de catéchisme sont aménagées dans le sous-sol.

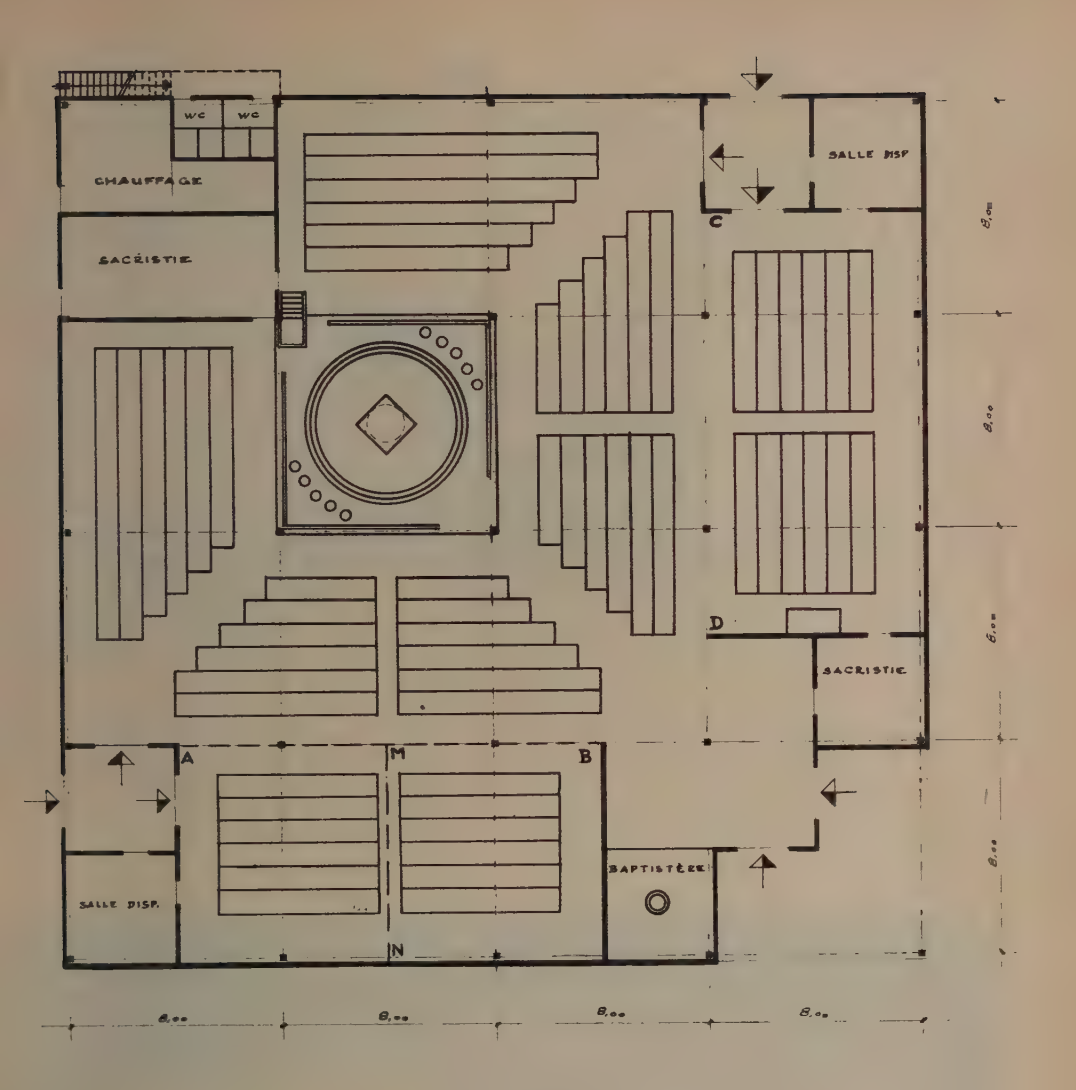
Le prix de cette église, y compris le chauffage, les aménagements et les vitraux, sera de l'ordre de 15 millions.



Un nouveau projet

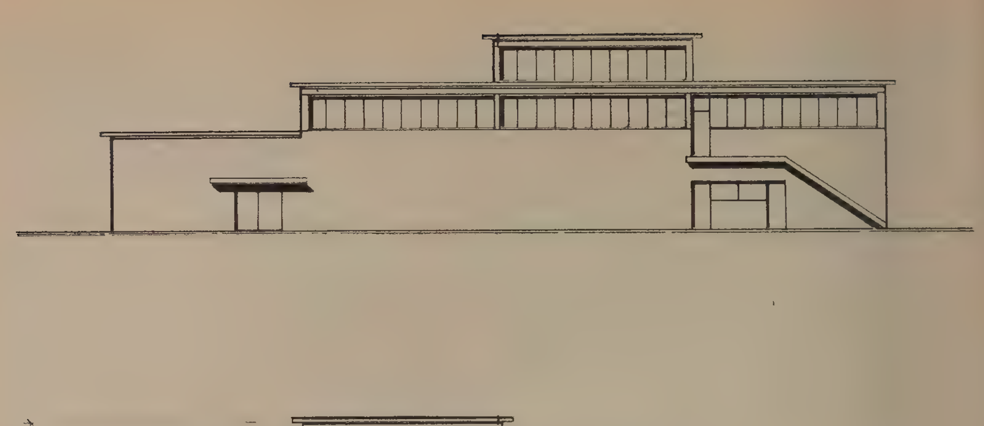
L'église préfabriquée pour 800 places assises est construite sur la base d'un carré ayant pour unité 8×8 m. Cette division rigoureuse du plan rend une préfabrication possible. Les supports, les fenêtres et les éléments de la toiture ont tous le même métrage. Les appuis et supports sont en acier. Le plafond est constitué par des profils en bois collés qui demeurent visibles d'en bas. Le toit est couvert de feuilles d'aluminium, avec une légère pente vers le dehors. Les murs de l'intérieur ou de l'extérieur peuvent être maçonnés comme remplissage entre les supports ou être produits comme éléments préfabriqués.

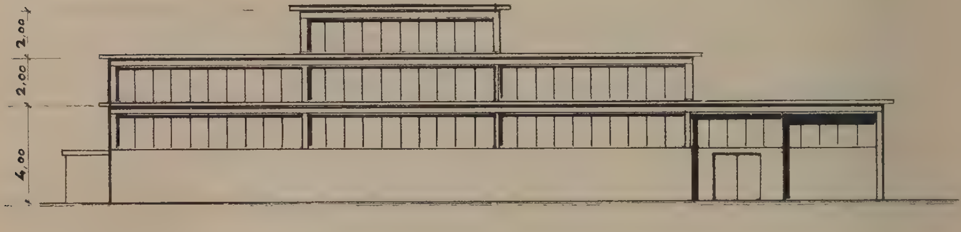
En AB et CD des cloisons mobiles permettent de séparer l'espace des bas-côtés et celui de la nef principale. De même la salle AB peut être divisée en deux par la cloison MN. Au-dessus

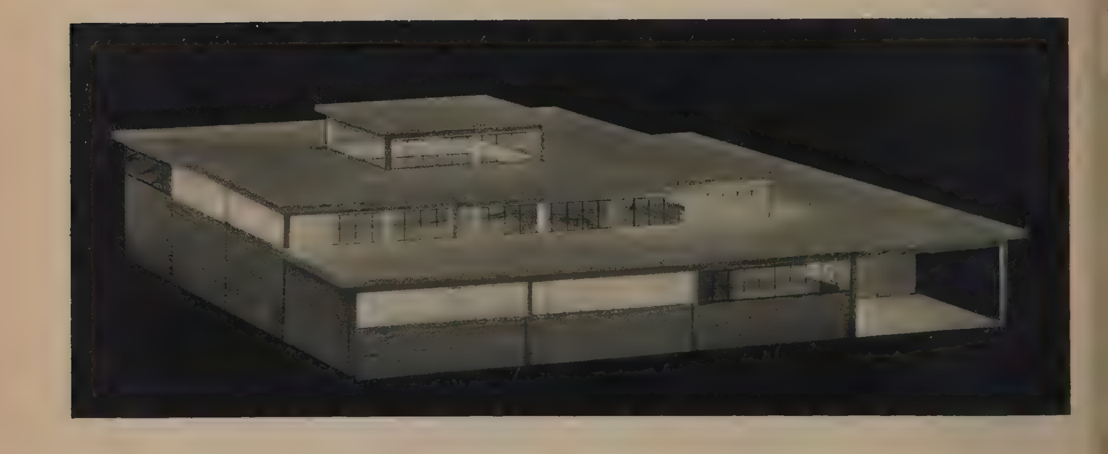


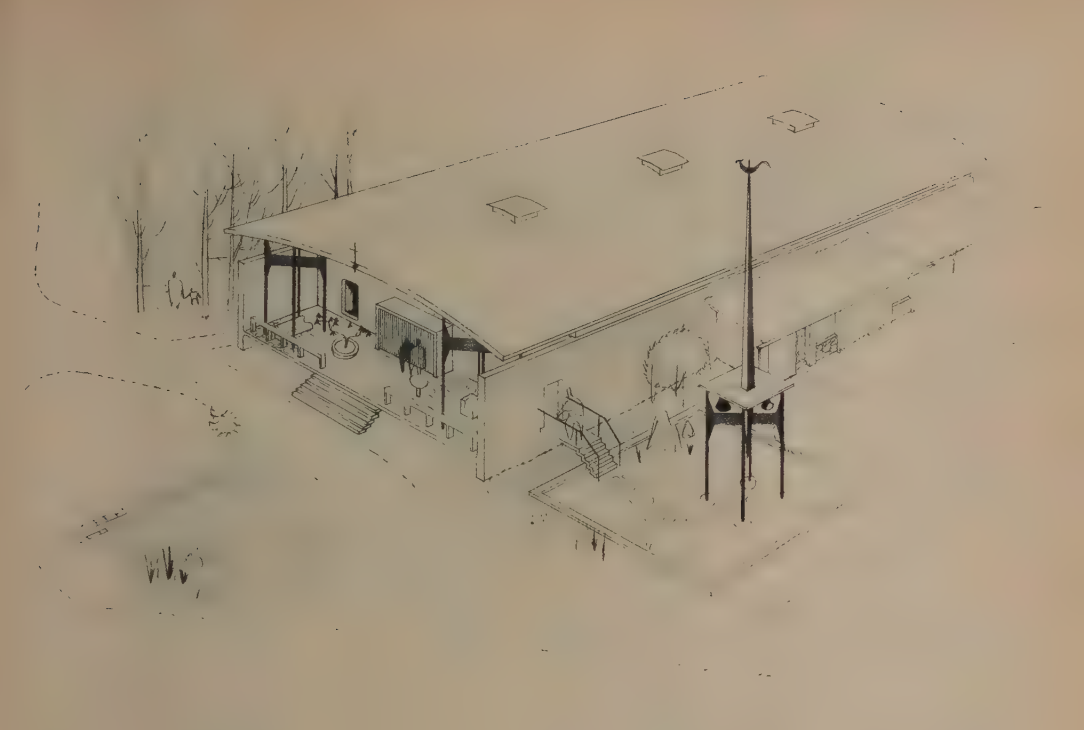
de la sacristie et du chauffage un premier étage est prévu. On possède donc, en utilisation normale, une église de 520 places assises, trois salles de 72 places chacune et une grande salle de 144 places pouvant être aménagée en chapelle de semaine. Il y a une grande sacristie derrière le sanctuaire et une sacristie secondaire derrière l'autel de la chapelle de semaine et près de la grande porte de sortie. Deux autres portes permettent un accès facile et près de ces portes deux petites salles peuvent servir de bureau. Les jours de grande affluence, on ouvre les cloisons mobiles et la capacité de l'église est portée à 800 places assises.

L'architecte prévoit pour cette église, tous les aménagements compris, une dépense de l'ordre de 30 millions.




2,00
2,00
4,00





UNE ÉGLISE DE J. BELMONT

Le Sacré-Cœur à Aussillon-Plaine

I. — CHOIX DU PARTI

A l'origine de cette église il y a deux idées :

— l'esprit de pauvreté (qui ne veut pas dire indigence). Car l'Église du XXe siècle n'a plus ni la puissance civile ni la richesse des grandes époques des cathédrales. Il nous faut aujourd'hui retrouver l'esprit des basiliques primitives ou des églises romanes, qui sont belles par leurs volumes et leurs matériaux. Ce sera le moyen d'éviter le faux grandiose et le faux luxe.

— Le souci de la construction. Car l'Église doit tirer parti de toutes les découvertes techniques de notre siècle. Il est illogique de vouloir rappeler des « styles » du passé, qui n'ont plus leur raison d'être, et qui n'auraient d'ailleurs jamais existé si les constructeurs des églises romanes, ogivales, renaissance, classiques n'avaient pas perpétuellement innové. Si ces maîtres d'œuvre revenaient parmi nous, il est certain qu'ils seraient, avec nos moyens actuels, aussi audacieux qu'ils l'ont été à leur époque.

II. — STRUCTURE

L'église présentée est constituée de deux parties bien distinctes :

— le « socle » : les murs, les sacristies, les dallages, qui s'appuient lourdement sur le sol et seront exécutés en maçonnerie traditionnelle du pays. L'église sera de la sorte bien intégrée dans son cadre.

— Le « parapluie » : la toiture, les structures qui constituent des éléments beaucoup plus complexes de construction, seront exécutées en usine et montées sur place ensuite. Cette partie de l'édifice sera très légère, réalisée en acier et bois, et s'opposera à la maçonnerie du soubassement.

— Entre ces deux parties seront disposées des glaces fixes et sans châssis. La lumière se reflètera de la sorte sur la grande voûte en bois et éclairera largement la nef.

III. — SOLUTIONS ADOPTÉES

— L'église présentée est constituée d'une nef unique, abritant 700 personnes environ, précédée d'un grand porche surélevé de 1 mètre environ au-dessus du sol.

— Une partie de cette nef a été aménagée de façon à former un vaste chœur, dans lequel se trouvent groupés l'autel principal, l'autel du Saint-Sacrement, l'autel de la Vierge, le Baptistère.

— Les sacristies ont été prévues accolées au bâtiment principal, et se superposant à une chaufferie dont les fondations existent.

— Sous le porche sont disposées plusieurs salles de catéchisme, avec accès indépendant, construites dans le soubassement existant.

— Le clocher a été prévu en dehors de l'église, avec commande électrique des cloches.

— Les dimensions extérieures de l'édifice sont 17 × 39 mètres.

IV. — AMÉNAGEMENTS

1. *Autel principal :*

Il sera situé sur une plateforme surélevée de 0,80 m environ au-dessus du sol, avec accès du côté sacristie et du côté autel du Saint-Sacrement.

Il se détachera sur une grande toile tissée, que l'on pourra rouler sous la plateforme et dont la couleur variera suivant le cycle liturgique.

Un ambon sera édifié à l'un des angles de la plateforme.

2. *Autel du Saint-Sacrement :*

Il sera surélevé de 0,60 m environ au-dessus du sol et sera situé le plus près possible des fidèles.

Il comportera un tabernacle et sera surmonté d'un plafond surbaissé créant un lien plus étroit entre la nef et l'autel et affirmant l'emplacement de la Sainte Réserve.

3. *Autel de la Vierge :*

Il s'agit d'un simple autel votif, disposé librement devant une statue de la Vierge.

Cette sculpture est prévue au centre de l'un des éléments constructifs de l'édifice et sera surmontée d'un dais suspendu aux portiques.

4. *Le Baptistère :*

Le baptistère fait partie du chœur, mais en saillie, vers l'extérieur. Il est entouré de grandes glaces transparentes et d'un écran de verre coloré.

Le sol à cet emplacement sera légèrement surbaissé par rapport à celui de la nef.

La position des fonts baptismaux les situe entre l'une des entrées de l'église et de l'autre côté l'autel de la Vierge et la sacristie. Ils seront d'autre part, bien visibles au cours des cérémonies du Samedi Saint.

5. *Table de communion :*

Une simple balustrade, libre en ses extrémités de façon à ne pas isoler le chœur des fidèles.

6. *La Nef :*

La hauteur de la nef (6 mètres) peut paraître faible. En réalité, l'importance d'une église n'est pas fonction de sa hauteur. Avant tout comptent ses proportions, ses matériaux, les solutions qu'elle apporte.

Les bancs seront prévus en quatre éléments sur la largeur de la nef, de façon à pouvoir ménager soit une allée centrale, soit des allées intermédiaires suivant la façon dont on les disposera.

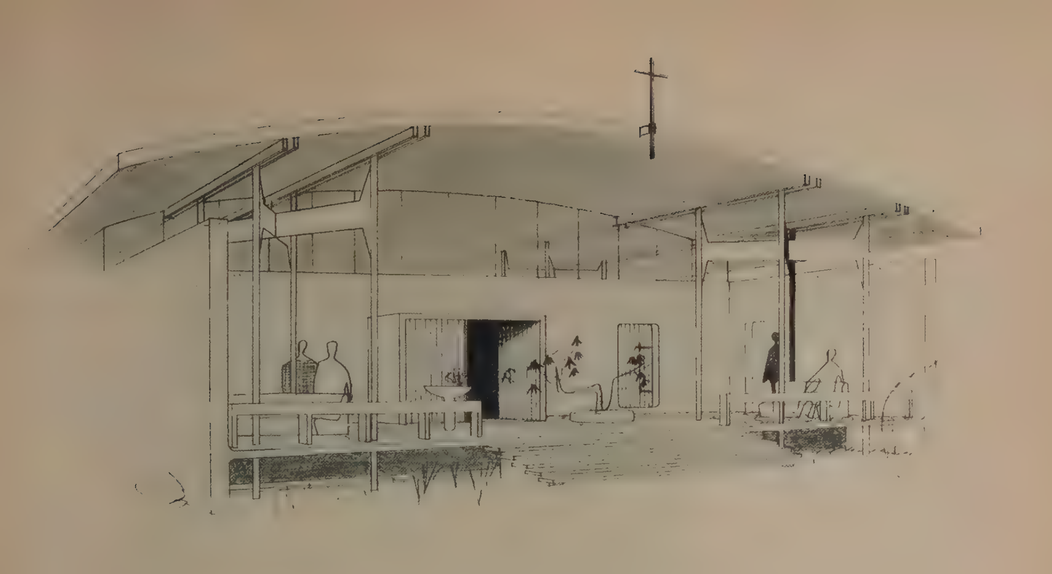
En partie haute de l'église, certains bancs seront retirés afin de laisser éventuellement l'espace nécessaire au catafalque.

7. *Tribune :*

Elle sera construite au-dessus de l'entrée, pour 80 personnes. Il en résultera dans la partie de l'église proche de l'entrée un plafond très bas qui contrastera avec le volume de la nef.

8. *Confessionnaux :*

Ils forment des niches en porte-à-faux à l'extérieur des murs de l'église.



Une de leurs parois sera vitrée, créant un éclairage secondaire des murs.

9. *Porche* :

Il a été prévu très large et accueillant, de façon à abriter de nombreux fidèles à la sortie de la messe. Il constitue en fait un prolongement de la nef mais non fermé, qui forme une transition entre l'église et l'extérieur.

10. *Sacristies* :

Elles comportent : entrée, toilettes, descente à la chaufferie, sacristie des enfants, sacristie des prêtres.

Le bâtiment les abritant sera peu élevé et viendra s'appuyer sur le grand mur clôturant la nef.

11. *Chapelle d'hiver* :

La solution suivante est proposée :

Autour de l'autel du Saint-Sacrement et des premiers bancs des fidèles seront disposés des trépieds surmontés de petits radiateurs à infra-rouge. Les éléments chauffent par rayonnement l'air ambiant, et construiront ainsi un mur de chaleur invisible délimitant une sorte de chapelle chaude dans l'église froide.

Le plafond bas surmontant cette partie de la nef accusera cette séparation et recréera dans le grand volume l'intimité d'une chapelle.

On évitera ainsi la construction onéreuse d'une église annexe qui fait souvent double emploi avec l'église principale.

12. *Chanteurs* :

Ils pourront être installés dans la partie du chœur proche de l'autel de la Vierge, ou encore dans les premiers bancs des fidèles.

L'orgue serait placé ultérieurement dans le chœur, dont il formerait un des éléments de décor, avec pupitre à proximité des chanteurs.

13. *Crypte* :

La crypte a été réduite au maximum, afin d'éviter la construction d'un trop grand plancher très chargé. Elle comporterait seulement les salles de catéchisme et d'œuvres, avec entrée indépendante.

14. *Bibliothèque* :

Il semble préférable de prévoir la bibliothèque, qui peut prendre une grande extension,



dans des locaux distincts de l'église (centre paroissial par exemple).

La vente des journaux et périodiques peut se faire facilement dans le porche, avec éventuellement un stand mobile aménagé à cet effet.

15. *Clocher* :

Le clocher a été dessiné de façon à répondre à son double but :

— *support* des cloches constitué par l'un des portiques de structure de l'église.

— *signal* par une flèche d'aluminium s'appuyant sur ce support.

16. *Abords* :

Les entourages de l'église devront être spécialement soignés. Cette tradition des abords a tendance à disparaître de nos jours. Mais qu'on se rappelle la façon extraordinaire dont toutes les églises anciennes sont toujours mises en valeur.

L'étude des abords ne pourra être faite que sur place.

17. *Chauffage* :

Système à air chaud, avec chaufferie à l'emplacement prévu initialement.

Cette église, de plafond relativement bas et très bien calorifugée, entraînera d'importantes économies de chauffage, en même temps qu'une souplesse d'utilisation accrue.

Les salles de catéchisme du sous-sol seront chauffées indépendamment.

La partie entourant l'autel du Sacré-Cœur sera chauffée à l'infra-rouge.

18. *Ventilation* :

Cette église est entièrement fermée. On évite de la sorte les nombreuses sujétions des fenêtres ouvrantes.

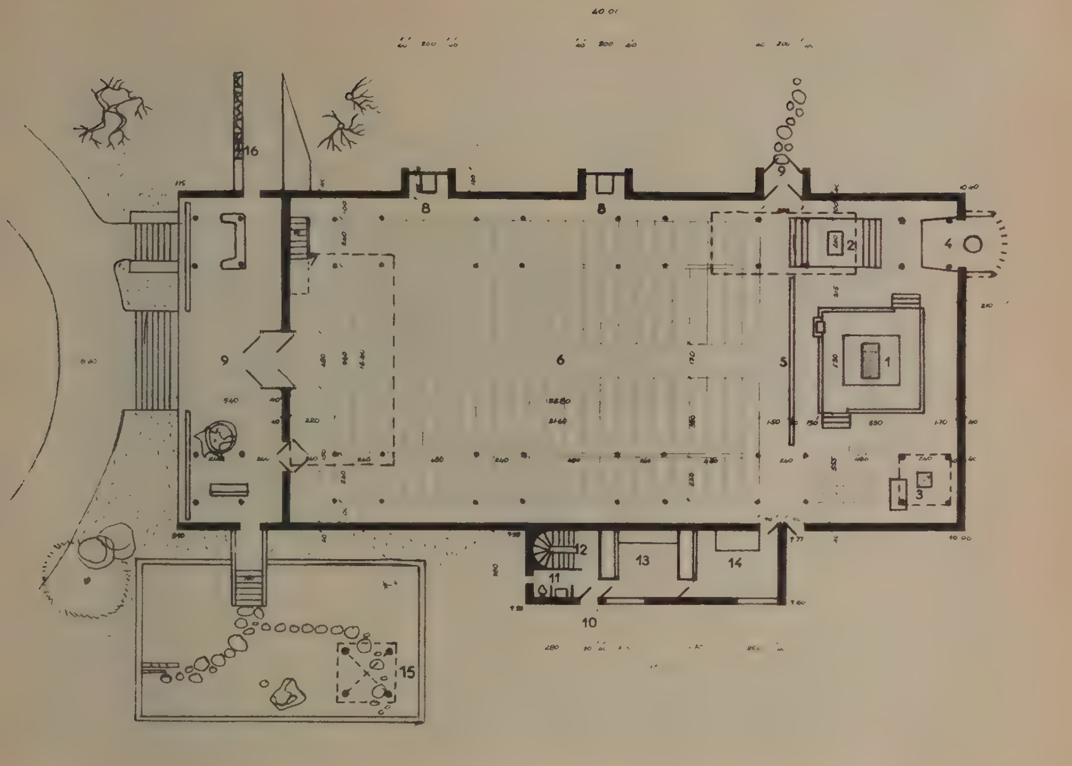
La ventilation en sera assurée par trois ventilateurs en toiture à vitesse variable. Il sera de la sorte possible de régler la ventilation (nombre ou vitesse des ventilateurs) suivant les cérémonies et le nombre des fidèles.

19. *Éclairage* :

L'éclairage nocturne sera assuré par des projecteurs situés à l'extérieur de l'église, dont la lumière se réfléchira sur la voûte en bois, créant ainsi une continuité entre les éclairages diurne et nocturne.

Au-dessus de l'autel sera installé en plafond un projecteur vertical éclairant vivement le chœur de l'église.

Possibilité d'ajouter, incorporés aux portiques de structures, des éclairages directs localisés.



1 - *Autel principal et Ambon.*
2 - *Autel du Saint-Sacrement,*
3 - *Autel de la Vierge.*
4 - *Baptistère.*
5 - *Table de communion.*
6 - *Nef*
7 - *Tribune.*
8 - *Confessionnaux.*
9 - *Porche.*
10 - *Entrée de la Sacristie.*
11 - *Toilettes.*
12 - *Descente en sous-sol.*
13 - *Sacristie des enfants.*
14 - *Sacristie des prêtres.*
15 - *Clocher.*
16 - *Accès des salles de catéchisme.*

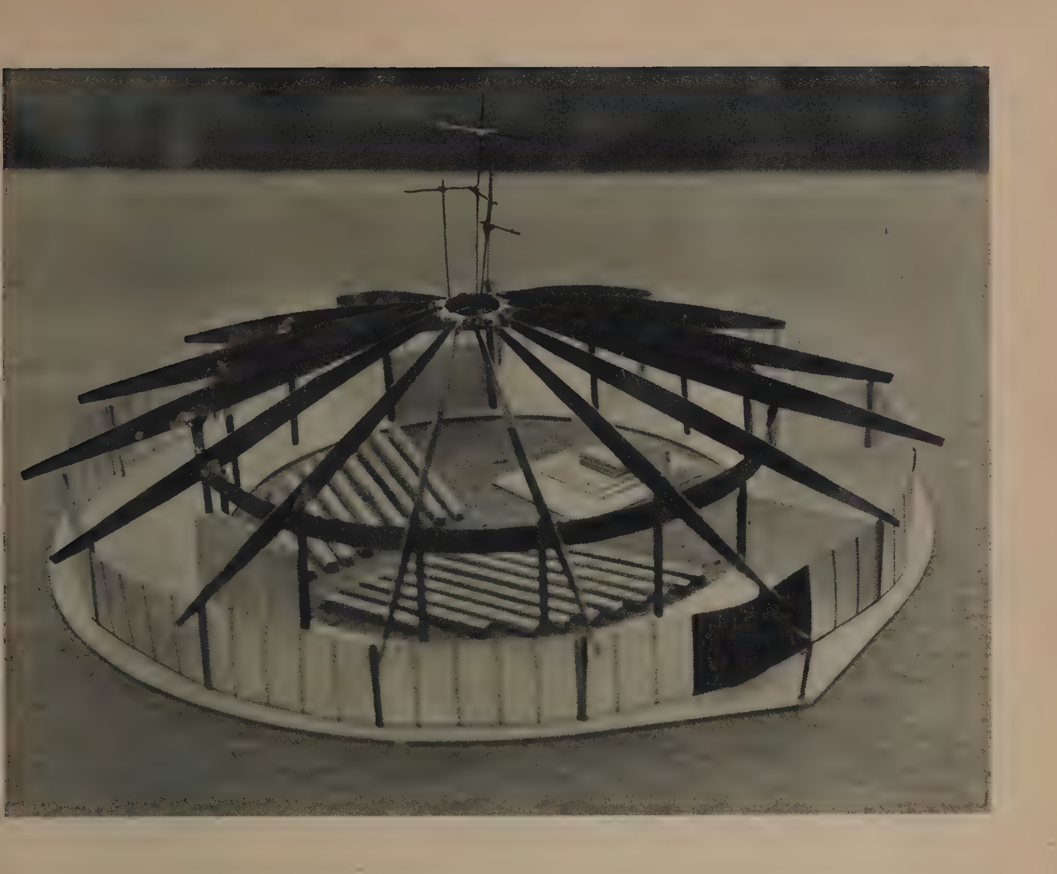


UNE ÉTUDE D'ÉDOUARD ALBERT

Il a été fixé comme but de cette étude de ne pas dépasser un crédit de l'ordre de 25 MILLIONS tout en proposant un volume permettant d'abriter 800 fidèles au maximum.

La forme ronde a été adoptée pour deux raisons : elle semble être la plus religieuse en elle-même ; elle est la plus économique parce que le rond est la figure qui, pour une surface donnée, développe le moins de façade, élément cher. Cette forme ronde a un autre avantage : elle permet, ici, la préfabrication en usine d'un seul élément de charpente qui, se déployant autour d'un axe vertical central, crée une sorte de parapluie dont la couverture est économique dans sa simplicité.

15 structures standard forment l'ossature et se relient en tête sur un anneau tubulaire qui absorbe tous les efforts de torsion et de renversement notamment au vent. Un lanterneau central équipé de verres de couleur crée un puits

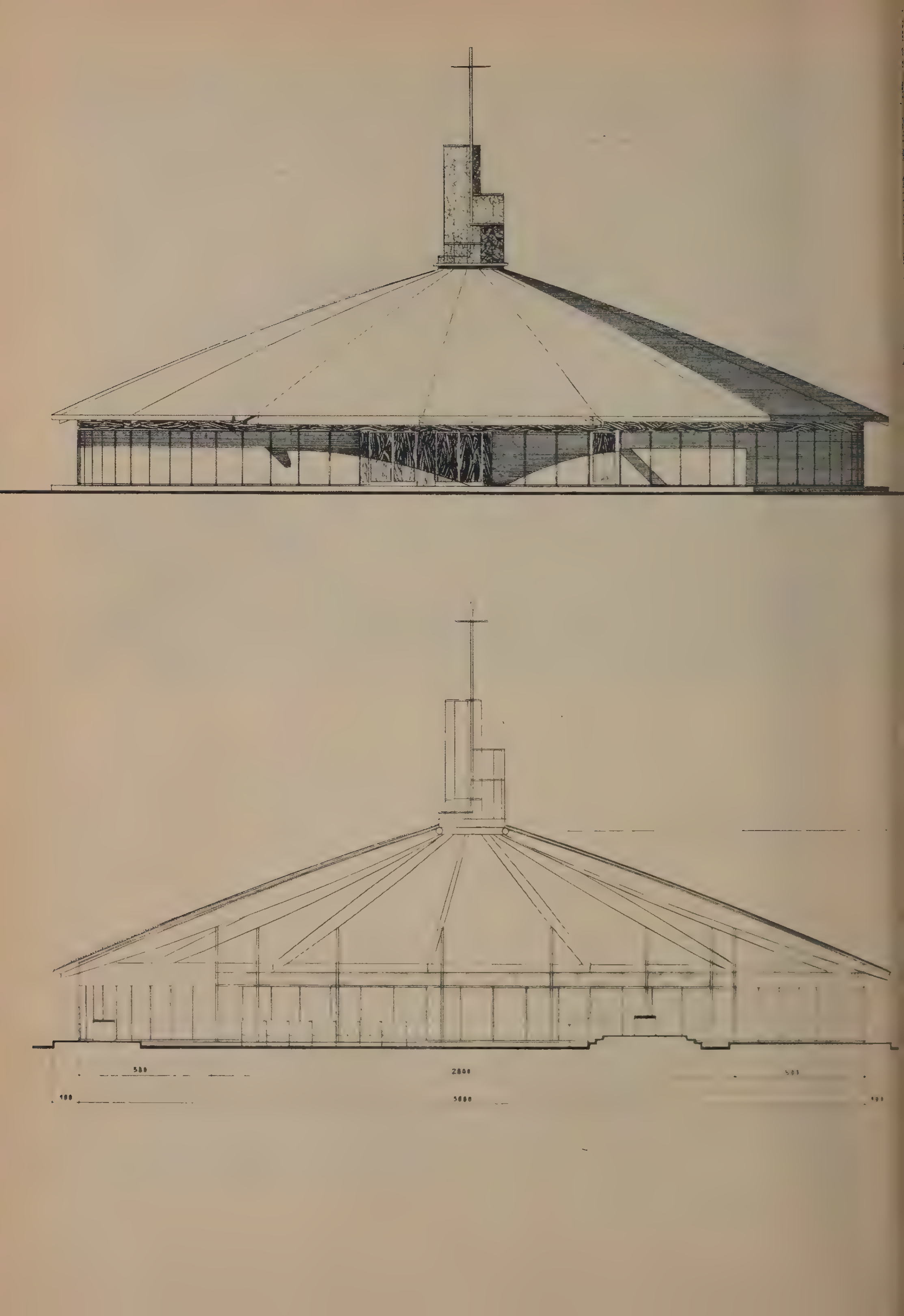


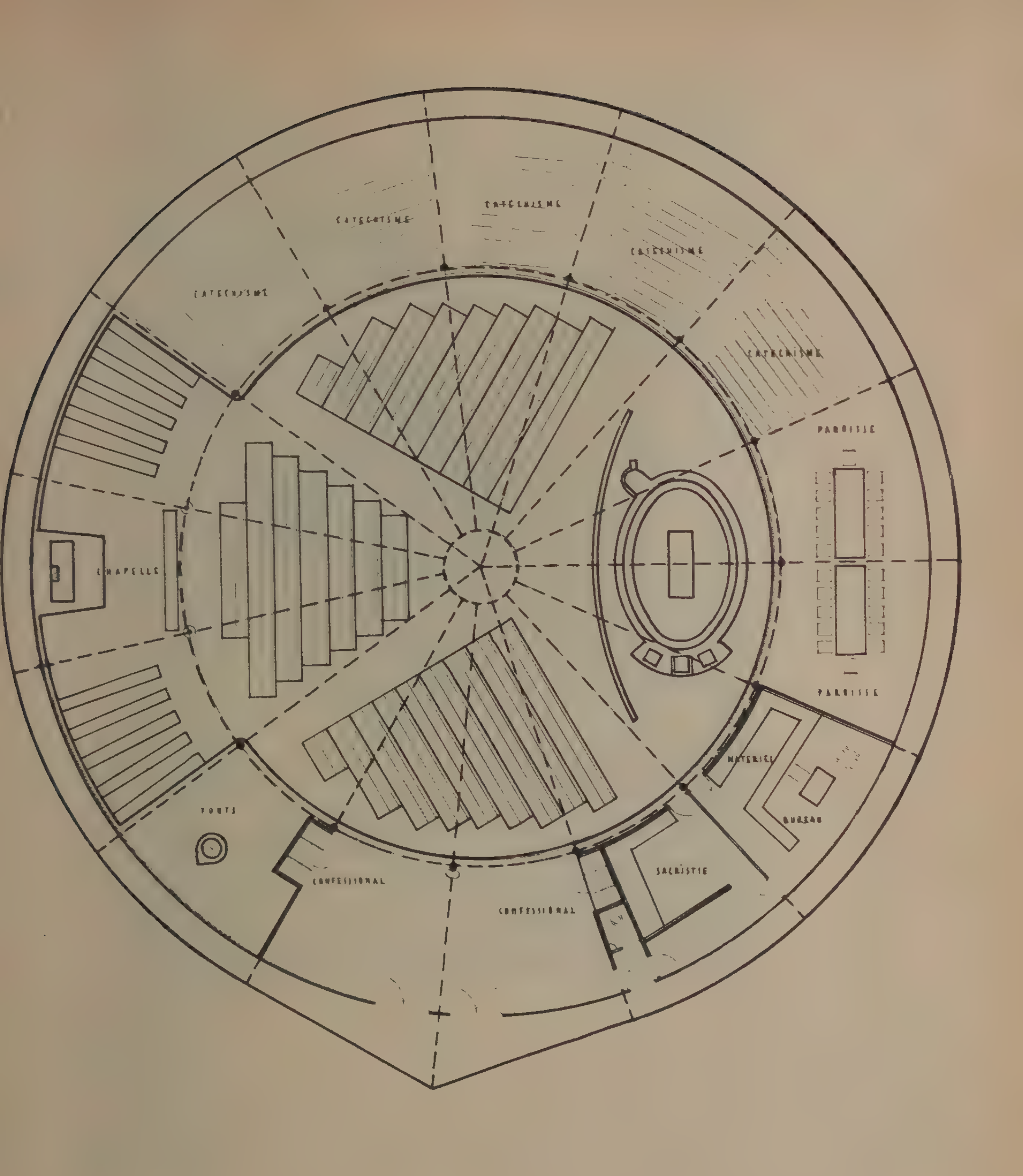
de lumière qu'un système de miroir métallique envoie sur l'autel majeur.

Toute la calotte autour de ce lanterneau central se présente en parquet de pin collé, le bois naturel se détachant ainsi de la légère structure métallique portée par les 15 tubes d'acier verticaux répartis sur une circonférence de 20 mètres de diamètre. Ce plafond bois est lui-même rendu étanche par une couverture en ardoises de fibro-ciment.

La clôture basse de façade, d'un diamètre de 30 mètres, est réalisée en éléments thermolux armé comprenant deux glaces serrées sur un matelas de soie de verre. Ce matériau présente l'avantage d'être isolant au bruit et au son extérieur tout en diffusant le jour sans transparence et d'être résistant grâce à son armature métallique.

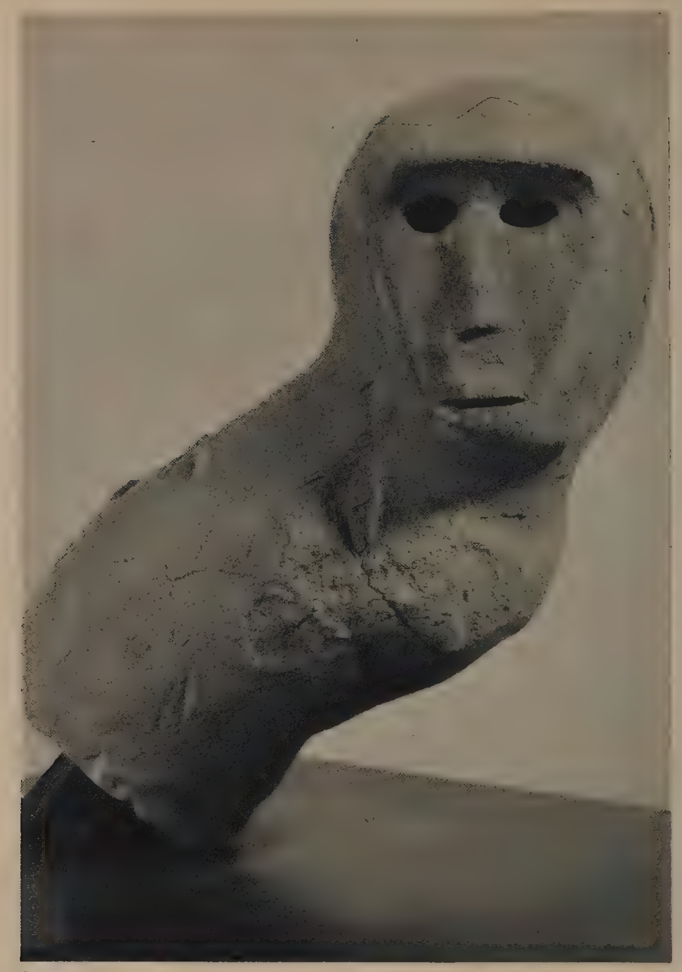
Les sols sont de grandes dalles brutes d'ardoise.


2800



Le volume intérieur est libre, sacristie et dépôt de matériel mis à part ; les divisions étant des tentures éclipsables.

Le chauffage est prévu par rayonnement électrique compris dans un ceinturage autour des colonnettes intérieures. Cette bande sera un support aux stations du chemin de croix. Ce système est d'une économie d'exploitation considérable parce qu'il permet, par simple commande d'un tableau général de distribution, de chauffer sans temps mort le secteur choisi par le pasteur selon les besoins du moment.



Singe V^e-VIe siècle.

Le R.P. Lelong à qui nous devons un très beau cahier sur le Japon nous a communiqué quelques réflexions au sujet de l'exposition d'art japonais que Paris a eu la chance d'abriter dernièrement. La leçon tirée de cette confrontation avec des œuvres d'une grandeur extrême dans leur dépouillement prend tout naturellement sa place au terme de ces numéros qui se sont efforcés de dévoiler l'éclat spirituel de la sainte pauvreté.

Le Japon sans japonaiserie

La conscience de friser le pléonasme ne m'empêchera pas d'écrire que cette collection jamais rassemblée de cent quarante-trois œuvres choisies — avec quel soin! — à travers deux mille ans de culture japonaise, exige et crée le silence. Si le propre de l'art, quand il atteint une certaine qualité, n'est pas de faire taire toutes les voix qui nous détournent de la signification profonde de la nature et de livrer le secret des choses, en quoi pourrait-il bien consister? C'est donc une lapalissade — ou presque — que de réduire à cette affaire d'un silence qu'il faudrait cerner, à défaut de pouvoir le définir, l'enseignement de l'exposition d'art japonais au Musée National d'Art Moderne. N'hésitons pas à affirmer qu'elle est l'événement le plus considérable parmi les échanges culturels depuis que l'Est et l'Ouest s'intéressent l'un à l'autre autrement que pour se faire peur mutuellement ou réduire l'autre en servitude.

Ce voyage en Europe (Paris, Londres, La Haye, Rome) d'un trésor national dont personne n'avait envisagé qu'il pût jamais sortir des îles du Soleil Levant est, en quelque sorte, l'effet de la fameuse politesse orientale puisqu'elle est une réponse à la visite des tableaux, vitraux, miniatures et tapisseries de France, en 1954, à Tôkyô, Fukuoka et Kyôto. Là-bas, Bernard Dorival s'appelle Terukazu Akiyama. Les éclaircissements techniques, que le connaisseur chargé de convoyer dans nos parages les chefs-d'œuvre japonais m'a prodigués avec autant de confiance que de patience, seront encore la meilleure garantie de plusieurs conclusions qui m'ont paru appuyer les efforts accomplis ici afin de retrouver les sources d'un art assez authentique pour devenir tout naturellement sacré.

Le trait qui ne saurait échapper au visiteur le plus inattentif vient d'une absence flagrante du dessin et de la peinture que les Occidentaux considéraient unanimement comme l'art classique japonais, peut-être le seul, en tout cas le plus représentatif. Il tenait, pour eux, en trois noms : Hokusaï, Utamaro, Hiroshige. Il ne s'agissait nullement, dans la pensée des organisateurs de l'exposition, de contester leur valeur : je ne suis pas arrivé à faire admettre par M. Akiyama qu'ils sont des petits maîtres ni que les *manga*, les trente-six vues du Mont Fuji ou les estampes relèvent d'un genre mineur. Elles n'occupent pas, dans le panorama de l'art japonais, la place dévorante que nous leur avons accordée, ni les sommets où nos pères éblouis les ont haussées, voilà tout.

Ce grand connaisseur de l'art japonais, de l'Institut National des Recherches d'Art de Tôkyô, découvre même dans les rouleaux enluminés du Genji monogatari (XIIe s.) — roman fleuve qui est un miroir de la vie de cour à l'époque de Heian — l'amorce lointaine de l'Ukiyo-e. Mais cette étude au microscope ne nous autorise pas à confondre Bach et Offenbach!

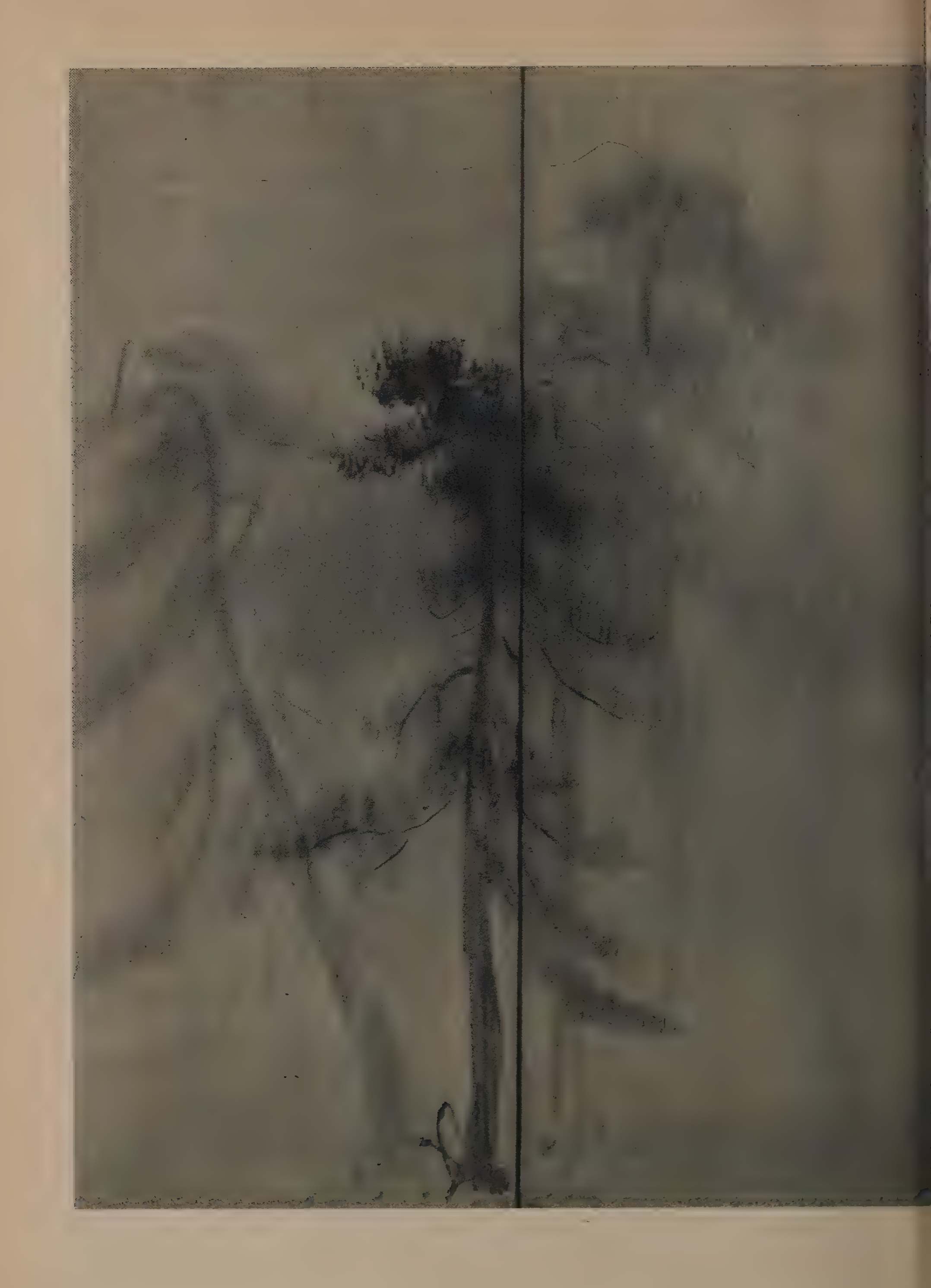
Le Japon qui s'est ouvert à l'étranger venait de se complaire, pendant un siècle, dans des frivolités qui ne le cédaient en rien aux berquinades de notre XVIIIe siècle. La peinture japonaise, qui fut la révélation de l'exposition universelle de 1878 à Paris, dix ans tout juste après que le Japon sortit de son splendide isolement, était celle de l'Ukiyo-e, « images du monde flottant ». L'on traduit d'ordinaire : « peinture à la mode ». Précisons : tableaux de la vie mondaine. Autant dire que cet art de périphérie s'attachait à peindre l'agitation des humains et ne recueillait guère que l'écume de la vie. Ces artistes restituaient avec beaucoup de verve et d'enjouement, non sans afféterie et souvent de maniérisme, les milieux que nous dirions demi-mondains, le quartier des maisons de thé d'Edo, les filles du Yoshiwara, les acteurs de Kabuki. Le peu de profondeur de l'Ukiyo-e n'est d'ailleurs pas imputable à ses sujets favoris. Le Rouault des filles, des juges et des clowns n'est pas moins grave, et il rend le même témoignage, que celui de la Sainte Face. C'est une question d'ordre, nous dirions presque : d'option entre l'instantané de l'éphémère et la métaphysique.

Ce qui parvenait jusqu'ici n'était d'ailleurs pas toujours le meilleur de cette école. Les amateurs de France suivaient la mode lancée par Edmond de Goncourt sans se douter qu'ils collectionnaient souvent des images destinées à la publicité, aux programmes de théâtre, à l'industrie des « maisons vertes », quand il ne s'agissait pas des félicitations et invitations des *surimonos*. L'on rapporte que Monet a découvert

LES PINS DANS LA BRUME (pages 26, 27 et 30). MUSÉE NATIONAL DE TOKYO.

Paravent de six feuilles sur papier, à l'encre de Chine (1 m 55 × 3 m 47) par Hasegawa Tôhaku (1539-1619). Époque Momoyama.

Cette œuvre, qui est inscrite aux Trésors Nationaux, manifeste l'influence de Sesshû, moine de la secte Zen, que René Grousset a pu rapprocher de Cézanne parce qu'il a frayé de nouvelles voies à la peinture japonaise. C'est un témoignage du sumi-e, *peinture monochrome à l'encre de Chine qui se répandit au Japon au cours des XIIIe et XIVe siècles pour atteindre son apogée au XVe. Hasegawa Tôhaku a ainsi exécuté ce lavis à partir d'études d'après nature, en utilisant un pinceau de paille de riz.*





la peinture japonaise par l'emballage de ses paquets de tabac importés de Hollande! Quand on sait à quoi se réduisait la connaissance des Impressionistes et, plus tard, des Fauves, qui doivent le plus au Japon, on rend hommage à la perspicacité de ces hommes qui savaient déceler parmi ces œuvres de courte haleine et, il faut bien le dire, dans ce fatras, le reflet de très grandes choses qu'on n'exportait point. En tout cas, l'influence que cet art de décadence exerça sur la peinture française dont nous sommes le plus fiers suffirait à nous empêcher d'en parler avec dédain. Lorsque Van Gogh écrivait, par exemple (lettre à son frère Théo, 6 juin 1888), qu'il voyait avec « un œil plus japonais », nous savons par lui-même ce que ce chercheur peu suspect de snobisme entendait par là. Il voulait dire que l'étude d'un seul brin d'herbe l'amenait par la plante, les grands aspects des paysages, les saisons, les animaux, le visage humain, à remonter aux sources de la vie. « N'est-ce pas presque une vraie religion, se demandait-il avec une ferveur exaltée, le 17 septembre 1888, ce que nous enseignent ces Japonais si simples et qui vivent dans la nature comme si eux-mêmes étaient des fleurs? » Mais on n'a pas eu le temps de sourire qu'il s'écrie : « Ah! il faut que j'arrive à faire une figure en quelques traits. » C'était le tourment du célèbre « vieillard fou de dessin » qui ne rêvait que d'un seul trait, et ce mot dans notre langue désigne aussi le mouvement de la flèche qui est légère, équilibrée et rapide afin d'atteindre son but sans hésitation ni repentir. Pour le pinceau délié — c'est dire qu'il est libre — du peintre, il s'agit de franchir la barrière des apparences et de frayer le chemin qui débouche sur un au-delà. C'est à ce moment précis que l'art est sacré.

Même s'ils n'ont pas été tenus dans les débats des commissions d'échanges culturels, ces propos sont, je l'espère du moins, rigoureusement conformes à l'esprit de l'exposition de l'art japonais. Du même coup, le parti pris plus ou moins implicite qui a commandé le choix de cet ensemble est dégagé : il est de toute évidence dans le sens de l'intériorité. On ne pouvait bouleverser davantage la conception la plus répandue de l'art japonais. Si les organisateurs, dont nous savons qu'ils ont longuement débattu cette anthologie limitée seulement par la fragilité de certaines pièces précieuses, s'étaient dit qu'ils n'avaient plus à apprendre à l'Occident que leur pays a produit les premiers décorateurs du monde, ils n'auraient pas sélectionné autrement les œuvres par lesquelles ils voulaient que nous apparût enfin leur culture. Ce n'est point que le caractère ornemental soit absent du musée imaginaire japonais de cette exposition : les saules, cerisiers, pruniers et pivoines sur fond d'or des cloisons coulissantes *(fusuma)* de l'époque Momoyama (1573-1615), les danseuses de paravent et les jeux et plaisirs au bord de la Kamogawa à l'aurore d'Edo (XVIIe s.) qui annoncent l'école familière de l'Ukiyo-e, en témoignent avec éclat (1). L'anecdote est brillamment représentée avec l'un de ces nombreux Namban Byôbu (paravent des Barbares du sud) où l'attrait de l'exotisme s'exerçait longtemps encore après que le Japon s'était fermé à l'étranger, en évoquant l'accueil des navigateurs portugais par des missionnaires, en l'occurrence des Jésuites.

Toutefois, le ton général manifeste le renoncement à plaire ou à piquer la curiosité. Il ne s'agit nullement de charmer ou d'orner, encore moins de susciter l'admiration par des prouesses, mais de toucher l'âme, et mieux encore, pour reprendre un terme dévoyé qui retrouve ici sa force originelle : d'édifier, à la condition de garder tout ce que ce verbe comporte d'action constructive et d'efficacité.

Quand on s'applique à chacune des pièces maîtresses de cette peinture deux fois violentée — d'abord parce qu'elle est arrachée à son isolement, d'autre part à cause de son extradition — l'on découvre qu'elle se propose avant tout de secourir.

Cette mission d'assistance spirituelle commence avec de mystérieuses figurines de terre cuite que les experts datent vaguement des deux millénaires qui précèdent notre ère et que les préhistoriens classent sous l'étiquette de période Jômon, du nom de l'impression de corde *(Jômon)* qu'on observe sur les poteries de cette époque néolithique. Les *Haniwa* (le caractère de *hani* signifie argile rouge, *wa* étant celui de cylindre) retrouvés sur des sépultures de la période Yayoi qui correspond aux premiers siècles de notre ère ne sont pas moins obscurs. L'on interprète les premiers comme des symboles de fécondité. Sans nous aventurer dans des conjectures sur la céramique funéraire, on ne risque guère de s'égarer en l'associant à des rites de propitiation ou de protection. L'être au masque d'oiseau de nuit [illegible]ti de main, cette femme parée de bracelets et d'un collier sagement assise dans l'attitude de l'attente, le guerrier casqué de Jimmu-tenno, à la cuirasse piquetée de cabochons, le faciès hallucinant d'un grand singe (page 24), empreint d'une profonde tristesse, fraternisent avec les sculptures et les poteries du Pérou et du Mexique pré-colombien, de l'Afrique et de l'Océanie. On a parlé des Etrusques ; on aurait aussi bien rappelé les Celtes... Comme les dessins d'enfants, cet art de primitifs est universel et se joue du temps et de la géographie.

Tel Kakémono du milieu de l'époque Kamakura (1185-1338) où le Compatissant Amida vient acheminer ceux qu'il a délivrés du *Karma* de souffrance et de péché vers son Paradis de la Terre Pure, était, paraît-il, suspendu au-dessus des mourants qui tenaient les cordelettes aux cinq couleurs rattachées aux oriflammes des messagers du *raigô*. Les *mandara* avaient une destination cultuelle.

Le catalogue de l'exposition établi par la Commission Nationale pour la Protection des Biens Culturels du Japon signale qu'une image de Fudô Myôô, assez apparentée aux gravures d'Albert Dürer, enveloppé de flammes dévorantes fatales aux esprits malins, pourrait bien avoir été exécutée afin de repousser la menace des hordes de Kubilaï-Khan, en 1292. La flotte mongole fut ainsi repoussée par un « vent des

(1) Nous passerons délibérément sous silence la dernière salle de l'époque ouverte par la restauration de Meiji, Taisho et Shôwa (1868-1912). On nous a assuré que Hishida Shunsô et Takeuchi Seihô jouissaient d'une grande notoriété au Japon. Mais les femmes de M. Jean-Gabriel Domergue, qui ont autant de chien, si j'ose dire, que le chat noir ou les biches pâmées de soleil, font également recette dans le public. Les procédés graphiques au service de la publicité ne sont pas loin.

esprits supérieurs » *(Kami-Kaze)* qui devait épargner le pays jusqu'à la bombe américaine du 8 août 1945...

On n'a retenu qu'un échantillonnage succint de peintures parmi les plus ostensiblement ordonnées à autre chose que la peinture. En fait, cette orientation est beaucoup plus généralisée qu'il pourrait apparaître au regard d'un étranger. Ce qu'un visiteur non prévenu prendrait naturellement pour un portrait, tel ce personnage qui pose en costume d'apparat, dont la tradition veut qu'il soit Fujiwara Mitsuyoshi, serait plutôt apparenté aux « donateurs » des retables flamands qui participaient ainsi, de quelque façon, aux mystères de l'autel (1). L'art des kakémonos, d'apparence anodine et profane, qui souffrent le plus d'être extraits de leur tokonoma où ils viennent, un à un, au moment propice, remplir leur fonction, n'échappe pas à cette règle. Ce paysage, cette bête, cette rivière, ce clair de lune, ne sont point là d'abord pour décorer, ni même pour « chercher humblement à faire plaisir », selon le rôle trop modeste que Debussy assignait à la musique, mais dans un but précis et pratique : pour vous rafraîchir en été, pour vous tenir chaud en hiver, pour faire venir jusqu'à vous le bienfait de la mer quand vous êtes à la montagne, pour vous rappeler la fuite du temps, le rien des choses, et vous empêcher d'oublier que vous avez une âme.

Nous étions fort avancés dans la visite des salles du Musée d'Art Moderne quand je ne pus m'empêcher de dire tout haut : « Somme toute, ceci est une exposition d'art bouddhique.» Mon guide aurait pu me répondre : d'art sacré, tout simplement. Il se contenta d'observer que le grand art de la civilisation occidentale est chrétien. En fait, les références à des systèmes religieux — dont le détail échappait aux visiteurs et qui en ont décontenancé beaucoup — sont de minime importance. L'on peut ignorer sans dommage l'ésotérisme du Shingon, ou n'être pas initié à cette espèce de nettoyage par le vide en quoi se résorbe le Zen, tarte à la crème de l'amateurisme européen en mal de spiritualité d'Asie. L'enseignement le plus profond de cet art qui ne doit rien à l'Occident — et qui sombre d'ailleurs au moment où il se met à son école — est un rappel à l'ordre de la représentation au service de l'invisible qui est très précisément l'art sacré.

Le Japon vient de nous offrir le cas d'une peinture qui ne fait pas penser à elle, qui n'est pas un écran et dont le seul but est de se faire oublier en suggérant autre chose qu'elle-même. Elle est la contradiction la plus radicale de ce que nous avons appelé « Renaissance », par antiphrase, et dont les séquelles nous font demander parfois si le mal qu'elle a causé dans l'art désacralisé qui encombre nos églises n'est pas incurable. Serait-il réservé à l'Extrême-Orient, dont certains attendent puérilement des révélations doctrinales qu'il est inapte à procurer, de nous rappeler à cet axiome d'Aristote pour qui le secret des choses n'est pas dans leur apparence ? En tout cas, cette esthétique qui consent à se perdre afin de sauver manifeste plusieurs vertus dont tout art mis au service de la révélation de l'invisible doit témoigner.

Baudelaire, qui mêlait de surprenantes aberrations aux intuitions vertigineuses, relève un signe particulier aux figures antiques de la Grèce et de Rome (on n'ose espérer qu'il songeait à l'Égypte) qui convient excellemment aux chefs-d'œuvre du Japon : une attention profonde. Rien n'est plus contraire au but de cette peinture que de flatter le goût, de distraire ou d'enjoliver : elle tend au contraire à faire rentrer en soi-même ou à conduire ailleurs, à passer des apparences et de l'éphémère à l'essentiel et à l'éternel. L'ami si sensible à toutes les formes d'art occidental d'autrefois et aux recherches les plus nouvelles, qui devait m'écrire de La Haye, au lendemain de notre visite de l'exposition du Musée d'Art Moderne : « Je donnerais tout ce que nous avons vu pour le moindre Vermeer », avait eu à la sortie du vernissage cette boutade que je me garderai de désavouer : « Au fond, il n'y a pas de peinture japonaise. »

Personne n'ignore que depuis le XVe siècle, alors que l'art pictural était tari en Chine, le Japon a produit l'une des peintures les plus brillantes du monde. Il était temps que l'on nous prévienne enfin qu'il y avait, là-bas, une autre peinture, la plus grande, aussi éloignée des amusettes qui nous ont enchantés que de la peinture anthropocentrique de chevalet qui caractérise nos meilleures traditions. Voilà pourquoi, hormis un nombre infime de pièces, ce choix sans concession répond mal à l'idée de la peinture qu'on s'est donnée sur cette face de la terre. Il n'est pas dit que cette parfaite allergie à l'art pour l'art et à cette vanité justement dénoncée par Pascal ne nous met pas sur le vrai chemin de l'art sacré.

Bernard Dorival rapporte que la quasi totalité des personnalités japonaises interrogées sur leurs préférences ont incliné vers Poussin *(Funérailles de Focion)*, Louis le Nain *(Repas de Paysans)*, Georges de la Tour *(Saint-Joseph)*, Chardin *(Château de cartes)*...

De retour à Tôkyô, M. Terukazu Akiyama pourra dire que les options parisiennes se portaient vers les légers paysages attribués à Sôami, au kakémono d'Ama no hashidate, le deuxième trésor du « Nihon sankei », la triade classique des plus beaux paysages du Japon, par Sesshû, aux fameux pins de Hasegawa Tôhaku (pages 26, 27 et 30) et, en général, aux sumi-e.

Cette « peinture à l'encre », qui économise les moyens jusqu'à l'extrême, renonce à toutes les séductions et s'exprime comme si l'essentiel était ce qui n'est pas dit, répond à l'idéal que Van Gogh poursuivait désespérément à la suite des Japonais et que Matisse a réalisé avec le plus de perfection. La Vierge de Vence ou le Saint Dominique d'Assy répondent très exactement au *hiki-me kagi hana* et le dépassent même dans ses élisions de tous les traits du visage. Nous avons pu assimiler ici même le chemin de croix

(1) La qualité du sujet importe d'ailleurs infiniment moins, à cet égard, que celle de l'art. La statue de bois de cryptomeria *(hinoki)* rehaussée de couleurs, de Uesugi Shigefusa, en habit de cour, le chef surmonté du haut bonnet noir *(eboshi)* des grands dignitaires, m'en apporte un témoignage éclatant. Cette œuvre, d'un inconnu de l'époque Kamakura (XIIIe s.), avait produit un tel choc sur un directeur de cette revue qu'il a déclaré devant moi : « C'est de la classe du Scribe accroupi! » M. Vadime Eliseef, qui a tant fait pour cet échange de collections, à qui je rapportais ce propos dans la débâcle navrante de l'exode de l'exposition vers Londres, ne s'est pas inscrit en faux contre ce rapprochement. Et l'on peut croire qu'il ne visait aucunement la position similaire des deux personnages que séparent quatre millénaires mais qui sont si proches par l'esprit. « La bonne peinture est dévote par elle-même », disait Michel-Ange. L'art, quand il atteint les sommets de cette perfection, ne peut être que sacré.



de Vence à une calligraphie (*La leçon japonaise*, « L'Art Sacré », juillet 1954).

Au Japon, cette leçon qui nous vient de l'enfance de l'art, je veux dire des graffiti préhistoriques, n'a jamais été oubliée. Les enluminures du roman de Genji réduisaient le visage à un trait pour les yeux, un crochet pour le nez, un point rouge qui suffisait à la bouche. Or, cette graphie élémentaire dénotait si peu la maladresse que la physionomie des personnages moins importants était traitée avec beaucoup plus d'insistance. Ces faces humaines désencombrées de leurs détails parasites portent le nom de *menashi-gyô* — « écritures aveugles », pourrait-on dire en abrégé. En fait, *gyô* désigne des textes bouddhiques *(sûtra)* copiés sur des rouleaux déjà occupés par ces visages « sans yeux ». Ainsi, Matisse a exécuté une série de portraits d'abord très poussés, à la mine de plomb, et les a déchargés jusqu'au trait essentiel riche de tout ce qu'il ne disait pas. Négligeant ces préliminaires qu'il faut ensuite remonter jusqu'au bord du gouffre, les Japonais fixent d'emblée le minimum suffisant qui contient tout.

Quand il dressera pour ses compatriotes le bilan de cette confrontation de la peinture japonaise et de Paris, M. Akiyama fera certainement un sort particulier au sentiment d'un de nos peintres qui jouit, au Japon, d'une notoriété considérable. Alfred Manessier a surtout été touché par les makimono du Yamato-e. Il s'agit de rouleaux de papier, du XIIe et du XIIIe siècle, contenant parfois des textes de sûtra illustrés, des suites de scènes burlesques ou satiriques dont plusieurs traitent des tourments des *pretas*, damnés d'une Divine Comédie bouddhique. Ce n'était pourtant pas le sujet, comme on peut s'en douter, qui avait retenu Manessier, mais une affaire de technique assez grave puisqu'elle touche le fond de la création artistique. Le peintre de chez nous se cherche en travaillant, et ne sait pas plus ce qui va naître que le romancier ne prévoit le comportement d'un personnage une fois qu'il existe. Il semble que cette peinture, qui porte le nom d'enfance du Japon, toujours en usage d'ailleurs dans la langue poétique, Yamato, préexiste dans le créateur avant d'être projetée : l'aventure est courue intérieurement avant que le pinceau n'entre en jeu. C'est, au fond, un problème de rapidité qui réduit si bien l'espace entre l'instant de grâce fugitif correspondant à l'extase poétique ou mystique et l'expression visuelle, somme toute : la descente de l'idéal dans la matière. L'on peut croire que les moyens techniques mis en œuvre, la plus ou moins grande épaisseur et maniabilité des matériaux, ne sont pas indifférents à ce mystère de création. Manessier parlait d'un temps mort dans l'élaboration de l'œuvre qui tâtonne en attendant l'illumination. Les makimono de l'école qui se présente comme la plus japonaise du Japon lui semblaient avoir esquivé cette phase de recherche et d'attente et avoir réussi le bond de la contemplation à la figuration sans que la main soit en retard sur l'esprit. Il est remarquable qu'un peintre, que d'aucuns pourraient croire absorbé par des exercices de couleur, rejoigne l'expérience du jeune Matisse découvrant un jour, devant les Goya du Musée de Lille, que la peinture pouvait être un langage, *et même qu'elle pouvait n'être que cela.*

Ces propos d'un homme qui fait infiniment mieux que disserter sur la peinture, puisqu'il la vit, feraient croire que l'exposition d'art japonais à Paris en 1958 prélude à l'avènement d'une découverte naguère prophétisée par un doctrinaire : « Si la fin du XIXe siècle a connu le japonisme et la chinoiserie, écrivait M. André Malraux (*Les Voix du Silence*, p. 42) la fin du nôtre connaîtra sans doute le Japon et la Chine, et la seule peinture égale à celle de l'Occident. »

L'on ne se retient pas de s'écrier : « Ainsi soit-il! », en se demandant toutefois, non sans angoisse et amertume, combien il faudrait de telles manifestations pour compenser ce dont nous accable chaque avion de la ligne Paris-Tokyo chargé d'amateurs pressés, de journalistes, reporters et échotiers, qui font le voyage en trente heures de vol par le raccourci polaire et ne rapportent que leurs étonnements monotones ou leurs jugements d'Occidentaux qui ont changé de méridien mais non pas de peau, comme s'ils avaient reçu d'un mauvais génie la mission d'entretenir indéfiniment la japonaiserie qui nous prive de la vraie culture japonaise.

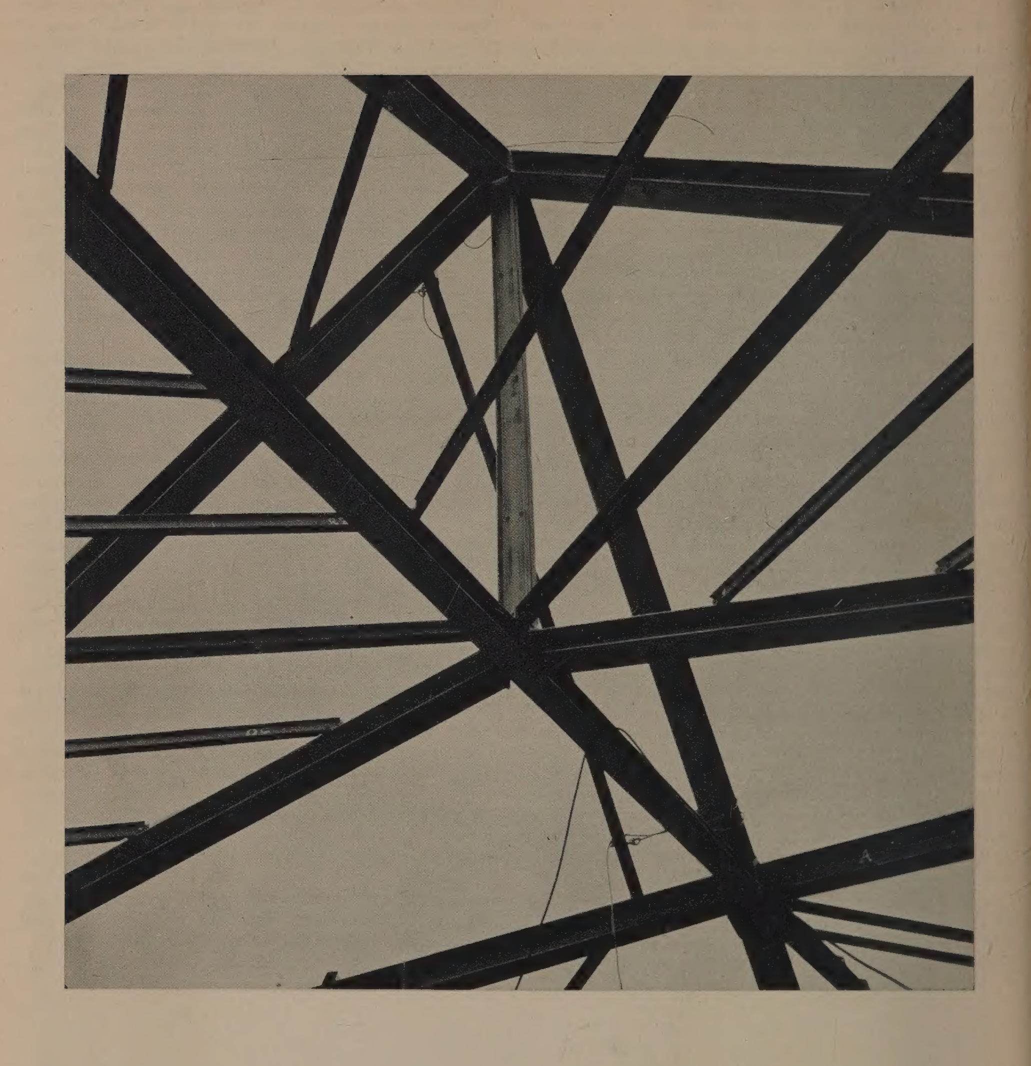
M.-H. LELONG O. P.

NOUVEAUX TARIFS D'ABONNEMENT

Depuis 1951 *le prix de notre revue n'a pas varié. Seule l'augmentation constante de nos abonnés et la fidélité de nos amis a permis cette heureuse stabilité. Il n'est plus possible de la maintenir. Nous sommes obligés de porter à* 1.000 *fr. l'abonnement normal. Cependant les ecclésiastiques et les communautés religieuses, dont nous connaissons les problèmes financiers, bénéficieront d'un abonnement à* 900 *fr. Bien entendu nous recevrons avec gratitude l'aide amicale de ceux qui peuvent faire plus.*

PHOTOGRAPHIES

Walter Grunder : p. 1, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 32 ; Abbé Gougnot : p. 2 ; J. Caps : p. 3, 20, 21 ; L. Hervé : p. 5 ; Bulloz : p. 24 ; Nadeaud (Kodak) : p. 26, 27, 30.



L'ART SACRÉ, Directeurs RR.PP. Capellades et Cocagnac, O.P.

Directeurs de 1937 à 1954 :
RR. PP. COUTURIER et RÉGAMEY O. P.
fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix du fascicule : 200 fr.

Abonnements : 1 an, France : 1 000 fr. ; pour les ecclésiastiques et les communautés religieuses : 900 fr. Etranger : 1.200 fr. - Abonnement de soutien : 1.500 fr. - aux Editions du Cerf, 29, bd Latour-Maubourg, Paris-VIIe - C.C.P. Paris 1436-36.

Imp. GEORGES LANG, PARIS, 19e - Dépôt légal, 3e trimestre 1958. Le Gérant : FLEURET. Autorisation N° 19.886.